

LO FANTÁSTICO Y EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX¹

Julio Checa

Universidad Carlos III de Madrid

Excelentísimos señores académicos: Me hacen ustedes el honor de solicitar que presente a la academia un informe sobre mi anterior vida de mono. En este sentido no puedo, desgraciadamente, atender a la petición. Casi cinco años me separan de la simiedad, un tiempo quizá corto si se mide en el calendario, pero infinitamente largo de atravesar al galope tal y como yo lo he hecho, acompañado a trechos por excelentes personas, consejos, aplausos y músicas de fanfarrias, pero, de hecho, sólo porque todo el acompañamiento, para quedar dentro del marco, se mantenía lejos, por delante de la barrera.

En efecto, acabo de leer el comienzo de uno de los relatos fantásticos más conocido de la Literatura del siglo XX, *Informe para una academia*, escrito por Franz Kafka en 1917 para hablar del precio que tenía que pagar un judío de su tiempo para ser asimilado. El interés de esta obra no reside tanto en la elección de un personaje, el mono Perorrojo, narrador-protagonista de un relato en primer persona sobre su progresiva conversión en un humano, cuanto en la potencia dramática de la situación creada, una situación que pudiéramos denominar teatral, o metateatral si se prefiere. Sin duda, el carácter dramático del relato —caracteres, elección del monólogo, tratamiento del espacio y del tiempo—, facilitó que uno de los actores y directores más prestigiosos de la escena española contemporánea, José Luis Gómez, se consagrara con la interpretación de este personaje hace más de treinta años (en 1971), y que haya repuesto con éxito este montaje hace unos meses, con algunos cambios. De todos ellos, el más importante, a mi juicio, es el que ha marcado el paso del tiempo en el actor. Sin embargo, no es éste el único. Como se ponía de relieve en el dossier de prensa, el actor había propiciado la elaboración de un nuevo espectáculo a través de los cambios desarrollados en la interpretación y la escenografía, y este nuevo trabajo permitía a su vez nuevas lecturas que

¹ En esta publicación transcribimos el texto de la conferencia que se pronunció el día 8 de mayo de 2009 en el Aula Magna de la Universidad Carlos III de Madrid.

abordaban diversos conflictos personales y colectivos de nuestro tiempo, que irían desde el tema de la inmigración hasta la función del teatro en la sociedad contemporánea. Al salir de una de las funciones de la reposición, escuché en un bar próximo a un grupo de espectadores de cierta edad que discutían acerca de una cuestión para ellos central: si Gómez «hacía mejor de mono» en los setenta o en la actualidad. Como parece evidente, nunca creyeron estar en presencia de un mono, sino de un magnífico actor que hacía de mono. De lo que escuché tampoco pude deducir que les hubiera preocupado en exceso reflexionar acerca del sentido de la obra, eso parecía un asunto menor: ¿dónde había quedado Kafka?

Es obvia, claro, la diferencia de códigos de producción y recepción que existe entre la Literatura y el Teatro, a pesar de la tupida red de conexiones que pueden reconocerse entre ambas artes y, a la vez, la importancia decisiva de la puesta en escena en la producción de sentidos que ofrece el teatro. En esta intervención querría proponer una aproximación a lo fantástico en la escena española del siglo XX, atendiendo a este doble plano, el de la Literatura Dramática y el del Teatro, es decir, la representación.

Acerca de la primera cuestión, habría que señalar cómo dentro de la Literatura, la Literatura dramática occidental ha dado cabida desde sus orígenes hasta nuestros días a todo tipo de géneros, incluidos los fantásticos y la ciencia ficción. No podemos olvidar lo dionisiaco como germen de un teatro en Occidente que persigue, de manera sagrada o ritual, la representación de una realidad trascendente que alguna vez se presentó a la imaginación o a los sentidos y que se fue fijando a través de unos textos y unos modos particulares de ponerlos en escena. Por ello, podemos encontrar una literatura dramática, de carácter no mimético, poblada de seres ahora fantásticos, cuyas acciones suceden en espacios y tiempos *extraños* a los diferentes presentes de los dramaturgos dentro de un marco de posibilidades que incluiría, claro está, las anticipaciones. En un amplísimo margen que iría desde lo real mimético hasta lo ficcional inverosímil, la tragedia griega, los misterios medievales, los autos sacramentales, el teatro isabelino, la comedia de la Ilustración, el drama

romántico, las obras de la vanguardia histórica o el teatro posmoderno nos ofrecen un repertorio de textos tan amplio como el que pudiéramos rastrear en todos los demás géneros literarios. Otra cosa es considerar hasta qué punto los dramaturgos han ofrecido esos textos pensando siempre en lectores o en espectadores y cómo se han llevado a escena muchas obras, dramáticas o no. Mientras la literatura se lee o se escucha, el teatro se contempla, y esto abre una brecha que se ha venido salvando de muy diversas maneras y que tiene que ver, entre otras cosas, con resolver la cuestión sobre cómo poner en escena espectros —el rey *Hamlet*—; dioses y héroes —a *Orestíada*—; viajes extraordinarios a través del espacio y del tiempo —*Fausto*—; animales que hablan —como en las piezas de José Ruibal o de Juan Mayorga—; robots, androides, ciborgs —*R.U.R.*, *Frankenstein*—, o representar de forma creíble espacios utópicos y distópicos —*Perro muerto en tintorería: los fuertes*—. En su estudio sobre el Cine Digital, Matt Hanson (2004) se refiere a cómo «los dispositivos para recrear fantasías, simulacros, avanzan cada vez más. Y también aumenta el atractivo que tienen para embelesar y revolucionar al público, al que ofrecen imágenes fugaces de mundos tecnológicos fantásticos y de sociedades distópicas que desafían nuestro statu quo actual». Por el contrario, el teatro se resiste al empleo de estas formas de embeleso como productoras fundamentales de sentido. En el teatro, la presencia en un mismo tiempo de intérpretes y espectadores, la delimitación de los espacios que unos y otros deben ocupar, la semiotización de todo cuanto ocurre en escena, la elección de estructuras discursivas dramáticas que deben ser enunciadas de un modo particular, la economía del lenguaje dramático, en el que presuposiciones e implicaturas tienen un valor decisivo, así como los límites temporales de la representación o el uso particular de objetos e iluminación, entre otros, han ido configurando códigos que pudiéramos reconocer como cierta especificidad del teatro. En este sentido, también las posibilidades de la técnica y sus usos, las condiciones de los creadores y la sensibilidad de los espectadores para comprender y apreciar lo que se les muestra son determinantes, como en las demás artes, y nos propondrían, al menos, las mismas tres preguntas, a saber, a) ¿Cómo se da algo a la contemplación?, b) ¿Qué es lo que se da a contemplar?, y

c) ¿Cómo se interpreta lo que contemplamos? Tratar de responder a cualquiera de ellas nos exigiría un tiempo del que carecemos, pero parece evidente que se apreciarían notables diferencias según cuáles fuesen las formas artísticas comentadas. Podría pensarse en los diferentes modos de recepción de, por ejemplo, *La guerra de los mundos*. De todos modos, quisiera hacer un breve paréntesis para considerar por qué se viene utilizando progresivamente más el término «artes escénicas» en detrimento del término clásico «teatro», y cómo una de las razones que más contribuyen a borrar las fronteras entre diversas formas de espectáculos estarían relacionadas con el nuevo modo de asumir y utilizar las posibilidades tecnológicas.

Parece que existe un cierto recelo a denominar *teatro* a propuestas que se salen de cierta especificidad. El director Peter Brook sostiene que basta un hombre cruzando un escenario que es contemplado por otro para que pueda hablarse de teatro; pero esto parecería referirse más bien a un supuesto grado cero de la teatralidad, es decir, señalar a partir de cuándo, pero no precisar hasta dónde. Es cierto que el teatro se resiste a abandonar su esencia asamblearia y su exaltación de lo público, de lo colectivo, su carácter artesanal y su sentido del riesgo, del fracaso humano: tropezar, olvidar el texto, morir en escena. Fernando Fernán-Gómez explicó en una ocasión que prefería el cine al teatro, y la razón era que le molestaba mucho que lo mirasen mientras trabajaba. También es cierto que en el teatro han tenido cabida experiencias decisivas que ponían en tensión todos estos extremos; pero si desde un patio de butacas no podemos desprendernos de la idea de que Gómez es Gómez, y no un mono, ¿ocuparía el teatro fantástico espacios similares a los de la literatura fantástica? Parecería que no, y aquellas personas a las que escuché después de ver a José Luis Gómez coincidían con *Mefistófeles* cuando se dirige a *Fausto* en la Primera Parte de la obra y le dice: «Tú eres, al fin y al cabo... lo que eres. Ponte pelucas de millones de rizos; calza tus pies con coturnos de una vara de alto, y a pesar de todo, seguirás siendo siempre lo que eres».

Resulta de sobra conocido el caso de Johann Wolfgang von Goethe, quien concibió su monumental *Fausto* (1831) para la lectura; no para la representación. Pero, ¿por qué? A favor de su lectura podríamos señalar la enorme potencia de

un texto desbordante que, sin duda, puede considerarse una de las cumbres de la Literatura Universal, pero, al mismo tiempo, resistente a ser fácilmente digerido. Tal vez, muchos de sus pocos lectores no fueran grandes aficionados a un teatro de evasión, pues conocemos el recelo con el que siempre se ha mirado al teatro. En contra de la representación intervenían numerosos elementos que pudiéramos relacionar *a priori* con aspectos técnicos y de duración del espectáculo: un texto de proporciones considerables; viajes a través del espacio y del tiempo gracias al impulso del *aire ígneo*, o sea, el hidrógeno; cientos de personajes en escena, algunos ciertamente extravagantes, etc. Muchas de estas cuestiones no eran en realidad un problema en los escenarios más comerciales dirigidos a públicos populares y podemos encontrar numerosos ejemplos que irían desde las comedias de magia y los espectáculos de autómatas y marionetas hasta los musicales de nuestro tiempo. Sabemos que los románticos alemanes, como Von Kleist, habían concebido el teatro de títeres como sustitutos de los actores y como medio de ampliar la capacidad expresiva de las obras. A pesar de la resistencia de esta pieza a subir completa a los escenarios, la prueba concluyente nos la ofreció el director alemán Peter Stein, el cual nos deleitó hace unos años con una brillante puesta en escena que duraba en torno a las diez horas en la que el actor Bruno Ganz hacía un trabajo memorable. La representación de *Fausto* era y es posible. Seguramente, en esta sala habrá muchas más personas que recuerden la película de F. W. Murnau (1926), actor de teatro formado en la escuela de Max Reinhardt, que lectores del texto de Goethe. La respuesta a la pregunta de por qué Goethe no contemplaba la posibilidad de ver representado su *Fausto* no se explicaría por las características fantásticas —incluso de ciencia ficción— de la fábula, ni por un problema para crear la ilusión escénica. Tiene que ver más bien con la dificultad de conciliar un texto tan rico y tan denso, minoritario, con una fórmula escénica dominada por un aparato deslumbrante, dirigido a públicos populares. Su voluntad anticlasicista, su talento poético y su búsqueda de un «teatro total» eran difícilmente conciliables en los escenarios de su tiempo. Seguramente también en los de hoy.

Según lo que llevo dicho hasta aquí, sostengo la idea de que también es posible técnicamente poner en escena piezas de toda índole. De lo que ya no estaría tan seguro es de afirmar que los espectadores de teatro fantástico, de ciencia ficción o de terror puedan conseguir los mismos niveles de inmersión que encuentran los lectores en la Literatura o el Cine de estos géneros. La especificidad del teatro produce un cierto distanciamiento que, sin duda, ha contribuido a una progresiva desatención hacia algunas de sus formas. Si a esto añadimos el carácter efímero de cualquier representación podremos entender que este teatro haya ido entrando en una cierta invisibilidad y que otras manifestaciones artísticas, como el cine, hayan acaparado una mayor presencia. Acabo de referirme al *Fausto* de Murnau, y ahora podría referirme a *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, a partir de un relato escrito por su esposa, Thea von Harbou, quien se había inspirado a su vez en una obra de teatro escrita y estrenada con éxito unos años antes, *R.U.R.*, de Karel Čapek, autor de otros dramas utopísticos como *El caso Makropoulos*, convertida en ópera por Leos Janachek (1922), o *Adán el creador* (1927). *R.U.R.* fue dirigida en su estreno por Frederik Kiesler y pasó a formar parte de un repertorio teatral de extraordinario alcance artístico escasamente recordado en el que lo fantástico y la ciencia ficción ocuparon un lugar muy destacado. En efecto, entre el Simbolismo y la época de las vanguardias se desarrollan nuevos modos de interpretación y puesta en escena que se alejan del mimetismo y el psicologismo naturalista para buscar una reteatralización de la escena a través del empleo de muñecos, títeres y marionetas, y habría que recordar la propuestas de Gordon Craig y su Supermarioneta; las de Adolphe Appia y su construcción de espacios mediante la luz; el teatro de la Bauhaus con las creaciones de Oskar Schlemmer y de Kurt Schmidt (como las obras *Hombre + Máquina*, *Hombre-Máquina*, *El hombre en el cuadro de mandos*, o *Circus*, donde la máquina es asimilada a una bestia feroz y monstruosa. Los cuerpos mecánicos adquieren animalidad, mientras los cuerpos humanos se tornan mecanomorfos. En la Bauhaus se observa la fascinación por la eficiencia de las máquinas, contraria a la de Fritz Lang en *Metrópolis*, y que hacía posible el sueño de Marinetti del «hombre multiplicado», nacido del acoplamiento del hombre con su bella máquina de

acero); o la exhibición de la industrialización del gesto y el movimiento, como se ve en la Biomecánica, de V. Meyerhold.

En efecto, una de las aportaciones más interesantes del teatro de las vanguardias residirá en la presentación de fábulas que pudiéramos llamar mecánicas, mediante el uso de marionetas y muñecos que sustituirían a los actores de carne y hueso. El asunto de las marionetas no era del todo novedoso, podríamos volver a recordar a von Kleist, pero para no irme muy atrás en el tiempo, quisiera arrancar con una cita de Maurice Maeterlinck, quien en 1980 se plantea lo siguiente:

Es difícil prever qué grupo de seres sin vida podrían sustituir al hombre en la escena, pero parece que las extrañas impresiones que sentimos en las galerías de figuras de cera, por ejemplo, hace tiempo que podrían habernos llevado tras las pistas de un arte muerto o nuevo. Es como si todo ser con apariencia de vida, sin tenerla, apelase a potencias de naturaleza no exactamente igual a la de las potencias a las que apela el poema.

No obstante, cuando el dramaturgo belga escribe sus piezas para «marionetas» no está pensando todavía en la sustitución de los actores, sino en la naturaleza de sus personajes. Tampoco era realmente necesario. Como más tarde escribió Tadeusz Kantor, «a los ojos del espectador, el actor se presenta como si hubiera asumido la condición de muerto». A partir de Maeterlinck, el camino se abrirá para sustituir realmente a los actores y reemplazarlos por artefactos sin «conciencia de estar siendo mirados mientras trabajan». ¿Hay menos diferencia entre un manipulador de títeres y su marioneta que entre un programador informático y sus criaturas?

Bajo la influencia de Maeterlinck escriben teatro para marionetas otros dramaturgos como Georg Trakl (*Barba azul*, 1909); Jiri Karasev (*El sueño del imperio de la belleza*, 1907); Michel de Ghelderode (*El caballero extravagante*, 1920); Arthur Schnitzler (*El gran bufón*, 1904); Valle-Inclán (*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, 1924); Edmond Rostand (*La última noche de don Juan*, 1914); Alfred Jarry (*Ubú, rey*, 1896); Oskar Kokoschka (*La Esfinge y el espantapájaros*, 1907); Yvan Goll (*Matusalén o el eterno burgués*, 1919). Los actores a veces se

transforman en mecanismo. El hijo de Matusalén es un híbrido, hombre y autómatas al mismo tiempo. En lugar de la boca, un megáfono de cobre; en lugar de la nariz, un receptor telefónico; en lugar de los ojos, dos piezas de oro; en lugar de la frente y el sombrero, una máquina de escribir); Jacinto Benavente (*El encanto de una hora*, 1892. Sobre dos figuras de porcelana); Jacinto Grau, *El señor de Pigmalión*, 1923. Explora las relaciones entre un creador de autómatas y sus criaturas), o Federico García Lorca (*Amor de don Perlimplín*, 1928).

Además del empleo de marionetas y de otra serie de ingenios escénicos, también podríamos citar los espectáculos del teatro futurista, con obras como *Misterio bufo* (1913), de Mayakovsky, la ópera *Victoria contra el Sol* (1913), de Alexei Kruchenko y Mijaíl Matyushin, con figurines de Malevich, el montaje de *El magnánimo Cuckold* (1922), del propio Meyerhold, en la que se percibe el cuerpo humano como una máquina que el hombre debe aprender a controlar, la adaptación de la propia *R.U.R.*, que bajo el título de *El motín de las máquinas*, dirigió Alexei Tolstoi en 1924 para el teatro Bolshoi de Moscú, o los montajes *The bed-bug I y II* (1929), y *The bad house* (1930), ambas de Mayakovsky, dirigidas por Meyerhold, con música de D. Shostakovich y figurines de Rodchenko, en las que se plantea la liberación del ser humano y la esperanza en una Utopía Social Futura; el Pequeño Teatro Dinámico de Títeres y Escenarios Móviles, construido por Balla en 1919, donde ofrecía espectáculos basados en la estética de lo maravilloso, o los famosos «ballets mecánicos», ideados por el propio Balla o por otros creadores como Prampolini, Depero o Marasco, entre otros. Uno de los espectáculos más famosos fue *La angustia de las máquinas* (1927), de Vasari y Vera Idelson. A comienzos de los años 30, las investigaciones centradas en el tema del personaje-autómata llevan a Thayaht a prever la utilización de robots teledirigidos en escena, al tiempo que Munari proyecta la creación de enormes marionetas mecánicas que funcionan como juguetes mecanizados.

Creo que pueden bastar todos los ejemplos arriba citados para señalar cómo no sólo desde la Literatura dramática occidental, sino también desde su Teatro, seres y mundos *extraños*, fantásticos, sobrenaturales o mecánicos, han poblado los escenarios y han mostrado unos niveles creativos y artísticos ciertamente extraordinarios.

¿Y en España?

Si uno busca fuentes que hablen de las relaciones entre la escena española y los géneros fantástico y de ciencia ficción en España durante el siglo XX, el resultado más probable será que resuene el eco de la pregunta. Sin embargo, no cabe duda de que se ha escrito y representado teatro perfectamente asimilable a estas categorías. Con relación a la puesta en escena, habría que señalar, por ejemplo, cómo los teatros de Madrid y Barcelona acogieron en los años veinte algunas de las propuestas de vanguardia arriba reseñadas y, de forma minoritaria, contribuyeron modestamente con otras. Con relación a la escena española contemporánea, propondré algunos nombres de referencia a título de inventario, pues quisiera dedicar algo más de tiempo a la Literatura dramática. Por ejemplo, hace unos días, como colofón de un sarao conmemorativo, hubo ocasión de ver una propuesta de la compañía *La Fura dels Baus*, conocida internacionalmente por espectáculos creados con un lenguaje *furero*, de gran impacto, que ha ofrecido trabajos tan interesantes para el tema de este encuentro como *Noun*, *Suz/o/Suz*; *Fausto 3.0*, *El simio del milenio*, o su último montaje, *Imperium*, claramente marcado por las distopías futuristas. Seguramente muchos de ustedes conocerán su *Manifiesto Binario* en el que abordan su propuesta de teatro digital:

El teatro digital es la suma de actores y bits 0 y 1 que se desplazan por la red. En el teatro digital, los actores pueden interactuar desde lugares y tiempos diferentes. Las acciones de dos actores situados en dos lugares y tiempos diferentes coinciden en la red de tiempos infinitos y espacios virtuales. En el siglo XXI, la concepción genética del teatro (desde su origen hasta el final de la puesta en escena), dejará paso a una organización de experiencias interactivas e interculturales. El Teatro Digital hace referencia a un lenguaje binario que relaciona lo orgánico con lo orgánico, lo material y lo virtual, el actor de carne y huesos con el avatar, el espectador presencial con el internauta, el escenario físico con el ciberespacio. El Teatro Digital de la Fura dels Baus permite escenarios de interacción dentro y fuera de la red, inventando nuevos periféricos e interfaces hipermedia. El hipertexto y sus protocolos crean nuevos tipos de narrativa más parecidos al pensamiento o a los sueños, creando un teatro interior en el cual el sueño se hace realidad virtual. Internet es la visualización de un pensamiento

colectivo, orgánico y caótico, desarrollándose sin una jerarquía definida. El teatro digital se multiplica en miles de representaciones en las que los ciberteatros pueden desplegar imágenes de su propia subjetividad, dentro del interior de mundos virtuales compartidos. ¿Perpetuará el Teatro Digital la Falocracia? ¿Ganará, finalmente la Vaginocracia? O, tal vez, se fundirán ambas en perfecta armonía 0-1? En el Teatro Digital convive la abstracción absoluta con el retorno al cuerpo, que puede adquirir una dimensión sado-masoquista, sensual, angélica, orgiástica-sado-masoquista, sensual, angélica, orgiástica o incluso una mezcla de todas ellas. Por definición, el acto teatral comporta un exceso, un plus de representación. Es el placer de mostrar, de mostrarse. Entre el actor y el espectador se establece una corriente de identificación. ¿Cómo se ejerce esta identificación en el Teatro Digital? ¿Como una mano cuando está dentro de un guante? ¿Como una prolongación de uno mismo? ¿Con la integración en la red? La tecnología digital hace posible el viejo sueño de trascender el cuerpo humano. Así, el ciberespacio puede poblarse de cuerpos en su nueva madeja representacional, entre la subjetividad y la materialidad. Se ha de salir de la propia piel para adentrarse en una referencia perceptiva común. Los roles de actor, autor y espectador tienden a confundirse. La cultura digital ya no pertenece a una tecnología de la reproducción, sino de la producción inmediata. Mientras la fotografía hablaba en pasado: eso fue así, en congelar un instante ya vivido, la imagen digital lo hace en presente: eso es así. Uniéndose con el acto en vivo, con el teatro aquí y ahora. El Teatro Digital permite cambiar la imagen, de una figuración a otra, virtual y presencial, ubicándola en diversos escenarios: un icono de síntesis que seguirá siendo, sobre todo, Humana.

Desde sus inicios, allá por 1979, la fuerza de las acciones y el predominio de los códigos visuales sobre los verbales han caracterizado un teatro poblado de desechos industriales, artefactos mecánicos, pantallas, sonidos electrónicos, robots, cuerpos de actores en espacios difíciles de delimitar, repletos de claroscuros atravesados por fuertes ráfagas luminosas en las que el espectador, frágil y aislado, se ve inmerso en atmósferas que reconocemos perfectamente en muchas distopías. Aprovecho aquí para citar a Marce.li Antúnez como uno de los tres integrantes del grupo fundador, junto a Carles Padriss y Pere Tantinyá, a quien seguramente algunas personas conocen por su trayectoria posterior en solitario, con trabajos como *Epizoo*. También en estos días puede verse en otro teatro de Madrid un trabajo de la compañía Sexpeare, reconocida por la crítica y con gran tirón de público a partir de la presentación de una serie de piezas definidas como comedias psicodélicas de ciencia ficción, con trabajos como *Hipo*

(1999), y H. *El pequeño niño obeso quiere ser cineasta* (2003). Las claves paródicas del género constituyen buena parte de las razones del éxito de estos montajes. Resumo muy brevemente el argumento de *Hipo*: el profesor Sádex quiere inventar una píldora que convierta al mundo entero en homosexual. En un principio lo único que consigue es provocar una epidemia de hipo que provoca la muerte de muchas personas. Más tarde, y gracias a la colaboración de su amante Rabón, logra su propósito. A ellos se enfrenta un policía homófono.

Si antes recogía algunos trabajos de la Fura, ahora quisiera hacer referencia a otros tres trabajos de otra compañía mítica, Els Joglars, con montajes como *M7-Catalònia* (1978); *Laetius* (1980), y *Bye, bye Beethoven* (1987).

En *M7-Catalonia* se partía de las siguientes premisas:

La ciencia es el nuevo «tótem» de hoy.

Los viejos representan un objeto molesto que no tiene cabida en las nuevas formas de vida.

Nosotros nos hemos convertido en los conserjes del Mediterráneo para guardar y entretener los lugares de veraneo de los bárbaros instalados alrededor de un mar que cada día se parece más a un sanitario público.

Ellos nos deslumbran y nos acomplejar aún más con su progreso, con la técnica, la ciencia, los filósofos, economistas y políticos.

Nosotros, en cambio, poseemos la etiqueta de exóticos y folclóricos y nuestras peculiares características particulares son cada día menos particulares y más vendidas como *souvenirs*.

Por lo tanto, las doctoras Noguera Grau (XI 7781 B) y Plana River (BL 5432) poseen buena parte de los elementos para llevar a cabo su investigación. Así, estas doctoras, dos bellezas anglosajonas, que ya han pasado a la otra civilización, reciben el encargo de experimentar en su laboratorio una de las culturas del pasado, concretamente la M-7, y dar una conferencia en la que ilustrar el resultado de sus investigaciones. Para Boadella, la obra era «una mirada que se detiene en una sociedad casi artesanal donde los sentimientos, la amistad y la conversación todavía cuentan, frente a la cultura de otra sociedad

que nos va invadiendo y que, ante el progreso y la ciencia, olvidará otras cosas». Sin embargo, este montaje que tuvo un éxito extraordinario en lugares como Hamburgo, recibió amenazas de bomba en Madrid por representar un «conciliábulo judeo-masónico-separatista»; y en Barcelona, por ser una «crítica a la forma de ser de los catalanes». Otra vez el asunto de la producción de sentidos.

Dos años más tarde (1980) llegaría *Laetius*, denominado «Espectáculo-reportaje sobre un residuo de vida post-nuclear». Inspirado en la catástrofe de Chernóbil, una explosión nuclear propiciaba la aparición de una nueva forma de vida, *Laetius*, el personaje del futuro, derivado de los animalitos de compañía. Esta nueva forma de vida se parece externamente al hombre actual, pero no su forma de vida en un planeta estéril y desértico.

Por último, en *Bye, bye Beethoven* (1987), nos mostraban a unos científicos soviéticos que experimentaban con una sociedad que envejecía rápidamente debido a la acción de un virus que se desarrollaba con la música de Beethoven. El virus, llamado Apocalíptico, enloquece a las personas y las lleva a la autodestrucción. Después de la explosión aparece una nueva criatura, el *Laetius*, capaz de sobrevivir en un medio contaminado. Para guardar en la memoria aquellos experimentos, una vez eliminadas las pruebas y documentación, un grupo de militares especializados en el campo de la dramaturgia y la comunicación, explican delante del público lo que ocurrió en el campo de experimentación antes y después de la gran explosión.

Obviamente, en la escena española contemporánea se han producido otros espectáculos marcados por claves pertenecientes al ámbito de lo fantástico o de la ciencia ficción, por ejemplo una propuesta sobre un *Macbeth ciberespacial* dirigida por Mateo Feijóo, el montaje con un actor-personaje cyborg, en el *Borges* de Rodrigo García, la distopía futurista que mostró Angélica Liddell en su obra *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, o dos espectáculos sobre textos de Juan Mayorga, como *La tortuga de Darwin* y *La paz perpetua*, entre otros, pero las propuestas de *La fura del Baus* y de *Els Joglars* nos parecen las más significativas dentro de este apartado.

Por lo que a la Literatura Dramática se refiere, en su recorrido por la *Historia de la Ciencia ficción en España*, Carlos Sainz Cidoncha (1976), apenas si recuperaba algunos títulos de textos dramáticos adscritos al género. Incluso, con relación a otros géneros de mayor aceptación popular para los lectores, afirmaba que durante todo el periodo anterior a los años 50, «difícil es encontrar algún ejemplo aislado de traducción o adaptación de obras extranjeras, y en cuanto a los autores españoles, no brillaron sino por su ausencia» (Sainz, 1976: 19). Este autor entendía que hasta mediados los años cincuenta no se producía el surgimiento de textos de ciencia ficción en España, fenómeno que alcanzaría su apogeo llegados los años 60. Durante este periodo subrayaba la importancia de narradores como José Malloquí (*Un viajero a 1933*); Eduardo Texeira (*El hombre de las nieves*); Pascual Enguídanos (*La saga de los Aznar*: utopía basada en la superabundancia de bienes de consumo y en la colonización del planeta Redención a la manera de los conquistadores españoles del siglo XVI en América y Filipinas); Eduardo Texeira (*El hombre de las nieves*), y, muy especialmente, de diversas colecciones periódicas, como *Nebulae*, que ofrecía traducciones de Asimov, entre otros, y originales de autores españoles, como Antonio Ribera o Luis García Lecha (*Louis G. Milk*). Sin embargo, este periodo de apogeo sigue sin ofrecer ni un solo texto dramático, a pesar de que apareciesen nuevas colecciones, *Anticipación*, y autores (Pedro Domingo Mutiñó, Luis García Atienza o Luis Vigil, entre otros). Hasta tal punto es así, que la primera referencia teatral que aparece en su volumen es *Siempre*, de Miguel Masriera, que él valora como una prueba inequívoca de la desastrosa situación de la ciencia ficción en España, por tratarse no de una novela, «sino de una obra teatral» (Sainz, 1976: 61). La breve recuperación del género desde finales de los años sesenta, gracias a revistas como *Nueva Dimensión*, dirigida por Luis Vigil, Sebastián Martínez y Domingo Santos, abre el camino a la publicación «incluso de libretos de obras de teatro» (Sainz, 1976: 66). En su análisis de las constantes del género, entre las que recoge los viajes espaciales, la presencia de seres extraños, las armas sofisticadas y los cerebros artificiales, ofrece una somera referencia a la obra dramática R.U.R., de Karel Čapek, quien en 1920 incorporaba al léxico común la palabra «robot», vocablo procedente del

checo «trabajar», lo que le permite a Sainz Cidoncha aclarar las diferencias entre los términos Robot (de naturaleza mecánica) y Cyborg (de naturaleza orgánica y mecánica).

Este «desinterés» por la literatura dramática no resulta extraño. Evidentemente, la literatura dramática resulta un género minoritario si se compara con otros géneros, tanto en edición como en número de lectores; y el teatro, es decir, la puesta en escena a partir de textos o «libretos», como escribe el propio Sainz Cidoncha, presenta una serie de particularidades que condicionan la producción y recepción de las obras. Sin embargo, basta echar un vistazo a otros acercamientos teóricos posteriores para comprobar cómo, en efecto, la ciencia ficción ha tenido cultivadores dentro de la dramaturgia española del siglo XX. Nel Diago, por ejemplo, proponía ya en 1989 un recorrido en el que recogía autores como José Ricardo Morales (*Prohibida la reproducción* o *Hay una nube en su futuro*); José María Benet i Jornet (*La nau*, 1970); Jaime Picas (*Tot enlaine*); Albert Miralles (*Experiencia 70*. Cátaró); el monográfico de la revista *Nueva Dimensión*, que recogía obras de Alberto Miralles, Miguel Pacheco, Miguel Cobaleda, Teresa Inglés y Luis Vigil, para cerrar su recorrido con la referencia a dos obras de Antonio Buero Vallejo, a saber, el drama *El tragaluz* (1967), en la que dos investigadores del futuro, Él y Ella, que reconstruyen con técnicas hologramáticas un drama real sucedido en el remoto siglo XX; y la ópera *Mito* (1968), obra fronteriza según Diago, en la que habla de «la chifladura marciana de los platillos volantes». A este recorrido quisiera yo añadir ahora algunos textos más, y lo hago remontándome al año 1909, en que Ramón Pérez de Ayala, reconocido novelista y crítico teatral, publica su obra *Sentimental Club*, luego llamada *La revolución sentimental* en una versión refundida tras el triunfo aparente del comunismo con la revolución bolchevique, publicada en 1929 y reimpresa varias veces en vida del autor y después en sus obras completas, así como en una valiosa antología de protoficción española (Santiáñez-Tió, 1995). Estas reediciones en vida del autor, muy raras en el subgénero en España, son un indicio claro, como sostiene Mariano Martín Rodríguez, de la importancia que Pérez de Ayala daba a esta obrita, en la que expresa de manera programática su liberalismo, entendido éste

como una garantía de la autonomía individual frente a una uniformización impuesta desde arriba, ya en la época en que la boga creciente del colectivismo, todavía solo ideológica, hacía presagiar derivas totalitarias luego hechas realidad. La polémica entre partidarios del socialismo y contrarios a esta ideología tuvo numerosas manifestaciones tanto en la literatura utópica como en la naciente literatura de anticipación, especialmente en la literatura en lengua inglesa que Pérez de Ayala conocía muy bien, incluyendo la producción de H. G. Wells, sin que faltaran algunas, como el relato *The New Utopia* (1891), de Jerome K. Jerome, en un registro humorístico afín al utilizado en parte en *Sentimental Club*, cuyo subtítulo, «patraña burlesca», es elocuente al respecto. En la distopía irónica de Jerome, como en la de Pérez de Ayala, la búsqueda de la igualdad se traduce en una sociedad en que cualquier distinción se castiga sin piedad y se persigue cualquier sentimiento ajeno al control de la colectividad, sea éste centralizado, sea espontáneo por acción de las masas. A diferencia del procedimiento común en las utopías socialistas más célebres en tiempos de Pérez de Ayala como *Looking Backward* (1888), de Edward Bellamy, o *News from Nowhere* (1890), de William Morris, satirizado también por Jerome K. Jerome, Pérez de Ayala no pone en escena a un personaje contemporáneo con el que el lector puede identificarse y que, al encontrarse proyectado en un futuro, vaya descubriendo poco a poco las diferencias entre su sociedad y la utópica (o distópica, como en *When the Sleeper Wakes* [1899], de Wells). El argumento es muy sencillo: mil quinientos años después del triunfo de la socialización de los medios de producción y distribución, y de la implantación de un modelo social inspirado en *La República*, de Platón, un grupo disidente, encabezado por Ulises, constituyen el *Sentimental Club* y planean la Contrarrevolución sentimental. Forman parte de este grupo varias parejas de enamorados inconscientes —subversión—, que expresan de forma instintiva una serie de deseos físico-emocionales alimentados por los estímulos que el propio Ulises les facilita: la comida, el amor, la música, etc. La acotación del prólogo nos sitúa en un espacio que se describe así:

Teloncillo corto. Un paisaje nebuloso o una marina undivaga; a elegir. En primer término, junto a las candilejas, un gramófono enorme. Un actor se encargará, si la

comisión no le enojara demasiado, de recitar el prólogo, con voz ronquecina, contrahaciendo la voz metálica de estos desagradables instrumentos. En tanto dura el prólogo, un aeroplano surcará con gran prosopopeya las lontananzas escénicas. El gramófono comenzará ejecutando el andante de la sonata de Beethoven, conocida por claro de luna.

A pesar del tono paródico que se trasluce de estas líneas y que resulta hilarante en buena parte de la obra, el propósito es perfectamente serio. La voz del gramófono dirá: «Cuando convertís los ojos hacia lo venidero, ¿no sentís el alma llena de hondo terror y de espesa neblina?». Así, la primera acotación completa la del prólogo proponiendo un paisaje muy próximo al de la distopías futuristas del siglo XX:

Interior del Sentimental Club. Una estancia austera, de muebles simplisísimos. Las paredes revestidas de gris. Al fondo una gran puerta, desde cuyo umbral se ve avanzar hacia fuera en el espacio una construcción a modo de puente levadizo: es la plataforma donde descenden los personajes que llegan en aeroplano. Se ve por el hueco de la puerta la perspectiva de techos de una ciudad futura. Todos los personajes que intervienen en esta patraña van vestidos por el mismo patrón y del propio color gris, lo mismo varones que hembras: blusa holgada, que no embarace los movimientos; pantalón bombacho hasta el gozne de la rodilla; medias de lana; todo gris. Zapato bajo de cuero marrón. El cráneo rapado y dos aladares a los lados del rostro, como los antiguos siervos de la gleba. Los hombres con el rostro rasurado.

El miedo al progreso se va completando con la descripción de unas formas de vida absolutamente controladas por un Directorio que se ha encargado de imponer la absoluta uniformidad en una Humanidad vigilada mediante cámaras y sensores implantados en el organismo de los individuos — Panoptismo—, la desaparición de la familia, la selección de la especie, la alimentación a través de compuestos gaseosos formados por carbono, oxígeno, hidrógeno, nitrógeno y ulfuro, la abolición de cualquier forma de conocimiento y de arte —los libros secuestrados—, el uso de una lengua única, el español, claro, «porque su prosodia o pronunciación era la más racional y por ser la más dura y difícil en asuntos de sentimiento».

Unos años más tarde, en 1921, Jacinto Grau escribió *El señor de Pigmalión*, estrenada en París en 1923 con Antonin Artaud en el elenco, en la que retoma el mito del rey de Chipre enamorado de su estatua. Esta pieza, en la que algunos han encontrado elementos inspiradores para Karel Čapek, presenta una rebelión de autómatas, que terminan por asesinar a balazos a su creador. Como sabemos, la pieza aborda diversos temas, algunos relacionados con el hecho teatral, a través de una compañía de muñecos que representan farsas según las órdenes que les dicta su creador, Pigmalión, artista científico que «ha hecho el hombre artificial». Estos muñecos poseen vida propia y «cuerda perpetua», aunque se acaban como los seres vivos; pero es preciso no perderlos de vista porque, dirá Pigmalión:

«Logré infundirles tal vida que necesito sujetarlos, vigilarlos y conducirlos bien. Sospecho que a veces, en la soledad, salen de sus cajas y viven a mis espaldas, tramando diabluras. Además me odian». De todas sus criaturas, la preferida será Pomponina: «para construirla, escogí y reuní las más puras formas que imaginaron los hombres, y es toda ella de un hechizo tal, que una mujer, a su lado, resulta algo grosero [...] Mis muñecos tienen por dentro arterias, nervios, vísceras y hasta un jugo que hace las veces de la sangre. Ante el cadáver, penetrándolo con los ojos ávidos, años y años bosquejé mi plan. He buscado las materias mejor combinadas para mi objeto, las más dinámicas, algunas rarísimas y desconocidas aún, y empecé a crear mis figuras. Todas ellas tienen rádiu, láminas imantadas de un acero especial, combinado y sensibilizado por mí. Todas ellas tienen red complicadísimas de fibras textiles, elaboradas en años de rebusca y angustia; corazones vivos, contráctiles, auténticos, sacados de animales».

Estos muñecos, capitaneados por Pedro de Urdemalas, se rebelarán conscientes, como declara el capitán, «de ser los comienzos de un mundo mejor»; pero hay algo más en sus motivos. Lo declara Urdemalas: «Hagamos el mal, purificador mal, justo mal. ¿Qué ha hecho Pigmalión con nosotros? La prueba, que prepara otros muñecos mejores que, cuando estén acabados nos sustituirán y nos destruirán». En el fondo, el conflicto planteado se puede relacionar con la lucha entre distintas generaciones de autómatas. Esta obra, que tardó algunos años en ser representada en España, tuvo, sin embargo una notable repercusión en escenarios europeos, y formó parte del repertorio de algunos creadores de vanguardia, como el propio Pirandello. Para quien pueda

estar interesado, alguna otra obra de Jacinto Grau puede relacionarse muy bien con el género de anticipación, como sucede con *La casa del Diablo* (1933), situada en el mundo de la tecnología moderna en la que, entre otros objetos, los hombres son portadores de teléfonos móviles y otros artilugios que configuran una sombría distopía.

Tras la mirada dramática del mundo descrito por Grau, quisiera señalar ahora una pieza de Ricardo Baroja, *El Pedigree* (1926), obra que aborda el tema utópico de la filogenesia en la que los robots Primus y Elena quedan convertidos en iniciadores de una nueva Humanidad mixta. Esta obra, en la que podríamos reconocer fácilmente algunas escenas de, por ejemplo, *Metrópolis*, se muestra a través del humor y la parodia una crítica feroz a cualquier forma de sublimación racial y algunos la han señalado como inspiradora de *Un mundo feliz*, de Huxley. Es conocido que también Pirandello quiso representar esta obra con su compañía. En el prólogo a la edición familiar, Pío Caro escribe:

Entre la obra de Ricardo y la de Huxley hay ocho años de diferencia. Si leyó Huxley o no su obra es difícil decirlo. Yo he tratado de encontrar puntos comunes y es evidente que la obra de Ricardo pudo servirle como punto de partida, pero entre ambas existen también enormes diferencias, no sólo en su forma sino también en el fondo. Ricardo plantea el tema, el de la creación artificial de seres humanos, o si se quiere semi-humanos, pero la sitúa en un ambiente de vieja utopía, idílica clásica escenificadas y con diálogo, con personajes con nombres de tragedia griega, y Huxley la monta como una novela científica y actualizada; esto es, acoplada a un mundo mecánico de aviones y de helicópteros, de altavoces y de residencias sanitarias. Ambos pensaron en un mundo futuro con excesivo optimismo; [...] pero ambos fallaron en creer en la creación de ese superhombre, con esa inteligencia privilegiada.

No obstante, el juicio de Pío Caro pasa por alto las grandes dosis de humor y parodia que encontramos en la obra y no estoy muy seguro de que, en efecto, Ricardo Baroja creyera firmemente en la creación de ninguna clase de superhombre. Veamos algunos rasgos de *El Pedigree*:

La relación de *dramatis personae* incluye una extensa nómina de personajes entre los que encontramos a Eva (M), Melpómene (Omega), Pantea (T), Medoro, Mosco (el asesor), Palutómiste (el orador), Sáhara

(hermosa mona de la especie gorila). Sus edades están comprendidas entre los 18 años de Eva y los 356 de Palutómiste. Todos van vestidos de manera muy extravagante, sin embargo, el propio Baroja declara que «en realidad, excepto Medoro, Palutómiste, Juan Gualberto Nessi y la gorila Sáhara, todos los personajes iban desnudos. Se adornaban un poco con alguna pluma, alguna concha y alguno que otro ramo de flores. Pero el autor, en previsión de que cualquier empresario desee representar esta fantasía, indica someramente cómo podían aparecer en escena sin que el público se escandalizara demasiado». No sé cuál sería el grado de escándalo al ver aparecer a Palutómiste de la siguiente guisa, «Enorme cabeza cala, ojos pequeños, ocultos por dos oculares de microscopio. No tiene cejas ni pestañas. Va cubierto con un caparazón de metal desconocido», y dirigiéndose a la mona Sáhara, «gran sombrero de lasquenete, adornado con plumas amazonas de colores rabiosos. Gola a la antigua usanza española, de color bermellón. Camisa amarilla, chaquetilla torera, verde, con alamares dorados. Falda corta en forma de campana, azul celeste, con adornos salmón, y pantalones bombachos blancos».

La acción empieza a las once de la mañana del mes de Afrodita Púdica, o sea, abril del año 201 de la Era Cuarta, y termina a las once de la noche del mismo día, en el Gineceo 57, paralelo 32, hemisferio boreal del planeta llamado Tierra.

Los espacios son el Jardín del Gineceo, donde las muchachas danzan, tañen sus «liras radioactivas» y las parejas se encuentran — *Metrópolis*—, y el Laboratorio donde tienen lugar los experimentos para la reproducción y el control de la conducta de los individuos a través de un aparato mecánico infalible, el *Acondicionador de Voluntades*. Se trata del último artefacto creado por el hiperfísico Pantósofo y funciona con «sencillez admirable. Todo acto de volición produce ondas de longitud distinta en cada cerebro humano. Este aparato las reduce a una sola longitud y las acumula. Si tres o cuatro personas unen su voluntad en

este aparato, la imponen a otra persona de tal manera que ésta no puede ejercitar su voluntad».

En el Gineceo hay 357 procreadoras, como Afrodita 80 Alfa, «ejemplar perfecto», a quien se iba a cruzar con Lohengrín 25 Z, pero por error se cruzó con Hugo 680 G, lo que supuso un salto atrás lamentable.

Como en *Sentimental Club*, en este modelo social los sentimientos deben ser reprimidos, en particular el sentimiento amoroso. También se habla una misma «jerga universal» y se le tributan estatuas a Nietzsche, un antiguo profeta del remoto siglo XIX de la Era Cristiana. La organización social culmina en la construcción de Falansterios y todo el esfuerzo se dirige a la obtención del Superhombre que anunció el profeta Nietzsche.

Introducción de una desconcertante «Autocrítica» que precede al acto tercero, en la que podemos leer:

En la sociedad de El Pedigree todo va bien. Hombres y mujeres son buenos, sanos, robustos, inteligentes. Han llegado, casi casi al sumun de bienestar y, sin embargo, todas esas imperfecciones son inútiles para la realización del sueño anhelado. Resulta necesario injertar en la humana especie estupidez, ambición, egoísmo, enfermedad, todos los defectos de la morralla actual, y además añadir sangre de mono [...] en El Pedigree se nota la influencia de una infinidad de autores. Sí, especialmente Wells y Bernard Shaw, están un poquitín imitados en ese engendro. He leído de Wells 'La guerra con los marcianos', en el folletín de El Imparcial, hace muchos años; de Shaw, 'Androcles y el león' [...] El Pedigree es consecuencia de leer a Metxchnikoff y a Vacher de Lapouge, a Nietzsche y a Darwin, ni más ni menos. Mi obra no tiene sentido común [...] Yo desearía que el Teatro fuera inmoral, sexual, trágico, bufo, inverosímil y arbitrario.

Finalmente, se consigue una nueva Humanidad, que surge de la unión, en un determinado punto del Planeta, de la mona Sahara y de Medoro, cruzados también de forma promiscua con Eva y Laurentino. Así, todos sus descendientes —masculinos, femeninos y neutros—, entonan al final de la obra el Himno Medórico al son del timbal eléctrico y de la sirena radioactiva. La letra dice, entre otras cosas: ¡Entre humano y piteco ya se ha colmado el hueco! ¡Desaparece el cisma! ¿La fecundante

reja de arado que se abisma, en la bestial pareja su homenaje tributa por la pelambre hirsuta! ¡La célula inmortal, perenne soma, plasma de orgasmo venusino al coma!

Cuatro años después de *El Pedigree*, P. Sánchez de Neyra y Felipe X. de Sandoval publicaron en la colección «El Teatro Moderno», *Orestes I*, burla en nueve cuadros, dispuestos en cuatro actos y un epílogo, que se estrenaría en el teatro Avenida, de Madrid, el 21 de noviembre de 1930. Otra vez nos vamos a encontrar con una obra teatral que maneja los códigos humorísticos de la parodia acerca de los progresos científicos y los modelos utópicos. Sin duda, en las obras del primer tercio del siglo XX se abordaban cuestiones que tenían que ver con cuatro ejes fundamentales: la discusión acerca de los totalitarismos, las preocupaciones de dimensión existencial, los logros y fracasos del progreso científico y, cómo no, la discusión acerca de los nuevos roles de género que abría el feminismo. Llegados a los años 30, el clima político en Europa va alcanzando unos grados de tensión considerable y, cómo no, la escena dará cuenta de ellos. En la pieza que ahora comentamos, también de ambientación grecolatina, se plantea la cuestión de cómo la Historia de los pueblos la escriben siempre los vencedores, con independencia de cuál sea la altura moral de los mismos. En este caso, la fábula es muy sencilla: el dictador Orestes I abortará con malas artes la creación de una ciudad utópica en la que reine la paz, la justicia y la bondad. El sabio Filipo ha descubierto una vacuna que «mata los bacilos del hurto y la ratería y también los de las grandes estafas y los grandes negocios, las prevaricaciones, los pánicos de Bolsa, las comisiones por monopolios, los cohechos, la compra de la justicia». Eso permitiría que Farsalia —este futuro lugar utópico— se convirtiera en un «jardín de moral y bienestar», a lo que consecuentemente el Gobierno se opone. El encargado de neutralizar los efectos benefactores de la vacuna del científico Filipo será un político de raza, Orestes. Como es lógico, la aplicación generalizada de la vacuna crearía una revolución social sin precedentes y los primeros ensayos proponen en clave paródica una primera mirada a las consecuencias: carteristas bondadosos, policías y jueces desocupados que se dan a la bebida, mesoneros honrados.

Poco a poco la ciudad se torna apocalíptica y estalla una sangrienta revolución que propiciará la siguiente reflexión: «la sociedad no puede vivir sin robar. Los hombres, si no se roban, se matan unos a otros. Es un freno y una norma de humanidad. La civilización y el progreso, el arte, la ciencia, el comercio y la política son fraudes estilizados». En el epílogo de la obra, que sucede mil años después de la acción, veremos a la Historia dictando sus notas a un joven escriba que irá trasladando a los anales los sucesos acontecidos en Farsalia, un verdadero hito tras la Revolución Francesa y la Revolución de Octubre, que sitúa a Orestes I en un personaje a la altura de Napoleón o Mussolini. Así, la Historia sentencia que mientras a Orestes I se le dediquen estatuas y páginas de oro en el libro de la Historia, a Filipo le sea adjudicado un lugar insignificante en cualquier fosa común.

Unos años más tarde, Enrique Jardiel Poncela propondría una comedia de evasión inspirada en fórmulas de anticipación: ¿Qué ocurriría si se consiguiera la píldora de la eterna juventud? Ése será el arranque de su comedia *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, de 1936. Como el propio Jardiel explicaba, «en muchísimos años de producción teatral española no se había izado ante la batería un tema tan absolutamente imposible como ese de los mortales convertidos en inmortales y transformados luego en seres progresivos». El doctor Bremón, científico loco de la farsa, inventa píldoras tan extraordinarias que permiten a la gente «no dormirse en la ópera» y su último descubrimiento será una pastilla de sal procedente de algas marinas que, convenientemente tratadas, permite conservar los tejidos vivos. Lógicamente, una Humanidad inmortal haría un planeta superpoblado, por lo que ofrece su descubrimiento a unas pocas personas y se marchan a vivir su eterna juventud a una isla desierta. Al cabo de muchos años, hastiado de la vida, inventa otra pastilla que hace a los seres humanos ir perdiendo años progresivamente. «El componente de esta nueva pastilla procede del “alga frigidaris”, que contiene un alcaloide, la *frigidalina*, que no sólo conserva los tejidos, sino que los rejuvenece de tal manera que quien lo tome, cada año tendrá un año menos [...] hasta llegar a la muerte».

La siguiente obra en la que quisiéramos detenernos es *Otoño de 3006*, de Agustín de Foxá, publicada en 1954 y estrenada en el teatro María Guerrero de Madrid el 11 de marzo del mismo año. La acción transcurre en el futuro en el norte del Continente Americano y el sentido de la misma, según el autor es:

ironizar entre los cerebros electrónicos, bromear algo, en medio del pavoroso misterio, y espolvorear con vieja poesía a los implacables Hombres-cosas y los corazones de los autómatas, que no mueren dramática y teológicamente como los nuestros, sino que sencillamente se rompen [...] Cuando a principios de 1945 empecé a imaginar esta fantasía colocaba, de aquí a mil años, el descubrimiento de la energía atómica; pero unos meses después estallaba la primera bomba sobre el Japón. Cuando en enero de este año terminaba mi comedia utópica hablaba de un hombre, congelado para lanzarse hacia el futuro, pero hace escasamente quince días unos biólogos alemanes han asegurado que se está llegando al muro del frío y que se podrá, en efecto, detener a la vida y ponerla en marcha cientos de años después. Y es que el mundo actual no está solamente motorizado, sino cohetizado. He tenido miedo que mi comedia futurista se me quedase romántica y anticuada. Por eso estreno esta noche, porque temí que en vez de llamarla *Otoño del 3006* tendría que llamarla *Hoy o Actualidades*.

En esta historia se cuenta cómo un científico, al que se le inyecta un gas que congela el organismo humano, es introducido en una cámara helada y se le mantiene la vida en estado latente, hasta que dos mil años más tarde, es descubierto y reanimado. El mundo que se describe será una distopía futurista, marcada por la velocidad, las ruinas del pasado remoto —los restos de una antigua ciudad llamada París—, y los autómatas: «No es un robot. Es un autómata; el cadáver de un negro que se murió de un golpe de sol en las plantaciones, y al que he galvanizado con fluido cósmico, reforzando con metal saturnio sus articulaciones». En esta nueva sociedad:

Hemos llegado a cultivar al Hombre como a una planta, al polimorfismo, como hacen las abejas y las hormigas. Nos hemos dado cuenta de que es mucho más práctico y más barato producir hombres diferentes y adaptados a sus trabajos que fabricar complicadas máquinas. Intervenimos en el nacimiento y lo modificamos con productos. Hacemos grandes cerebros para los futuros ingenieros y enormes manos para los obreros. Ahora vamos a lanzar un tipo nuevo que creo que tendrá mucha aceptación en el mercado. El campesino ciego, al que se le han desecado previamente los ojos para que no se distraiga en su trabajo mirando al campo.

Los sexos tradicionales resultan aburridos, y se planifica la invención de un tercer y un cuarto sexo, la comunicación es telepática, los hombres carecen de iniciativas —sólo piensa el Director—, y de libros:

Amigo escritor, anoche recibí la novela que usted está pensando, por telepatía. Es un gran método; sin letras, sin voces, sin imágenes; el pensamiento de usted me era emitido a unas ondas y parecía que era yo mismo quien estaba imaginando todo aquello. [...] Con este método se ha suprimido ya todo intermediario entre el cerebro del escritor y el del público. Ya no se necesita ni la arcaica cuartilla escrita a máquina, ni las televisiones, ni los films y ni otros métodos preatómicos, tan toscos como imperfectos.

Como parece evidente por las muchas evocaciones de otras distopías que se encuentran en esta comedia, los sub-hombres y los autómatas, animados por el científico del pasado, Alfredo, iniciarán otra revolución al grito de ¡queremos alma! Tras el Holocausto, Alfredo y Aurora se convertirán en nuevos Adán y Eva:

Está en llamas toda una civilización... ¡mira cómo arden las grandes centrales Desintegradoras, las Estaciones de Rayos Cósmicos... Allí, en ese leve humo azul, estaba el palacio del Primer Cerebro... Un poco a la izquierda, humea el Cuartel de los Robots mecánicos... sobre esa verde colina se retuercen las columnas del Taller Fisiológico donde se fabricaban los pobres seres privados de la vista y el amor, los infrahombres, los semi-hombres para el trabajo, los esclavos sonámbulos, todos los que me ayudaron heroicamente a destruir este mundo helado y siniestro.

A finales de los años 60, el dramaturgo José Ruibal publicó, y a veces estrenó, una serie de piezas de carácter eminentemente alegórico en las que se podría hablar claramente de experimentación, dentro de lo que algunos críticos denominarían teatro *underground*. Pues bien, algunas de estas piezas incluyen determinadas aspectos muy próximos a la ciencia ficción, en las que prevalece una mirada crítica sobre la sociedad contemporánea mediante formas de anticipación que anuncian el agotamiento del modelo actual. Así, en la pieza *Los mendigos* (1968), el nuevo orden social del Imperio se propone eliminar la mendicidad, en un trabajo quirúrgico verdaderamente contundente. Se envía un ejército de autómatas para que exterminen a todos los mendigos del planeta.

Estos autómatas son «figuras sin rostro ni cabeza, compuestos por dos personas unidas por la espalda y enfundadas en un sayón de color caqui [...] la insignia del uniforme es el 3 de bastos, de gran tamaño [...] caminan en ambas direcciones girando en ángulo recto...».

Una pieza del año siguiente, *Los mutantes* (1969), nos presenta a una pareja que vive bajo una piedra inmensa iluminada, rodeados de todo tipo de artefactos electrónicos que los ahogan y que terminan por provocar su suicidio. Igualmente, la pieza no estrenada *El Superagente* muestra a un individuo que desde una «especie de incubadora, donde se encuentra asistido por aparatos estimulantes y memorizadores que crean una realidad artificial e implacable». Todo resuena, los aparatos replican, espían y parece describirse una situación muy parecida a la que estudia Foucault al hablar del panóptico de Jeremy Bentham.

Quisiera terminar este recorrido con mención a otros dos dramaturgos que no podía pasar por alto, Francisco Nieva e Ignacio García May. La fascinación por el mito de Frankenstein llevó a Francisco Nieva a incluir dos textos delirantes que pueden leerse en su *Centón de Teatro*. Me estoy refiriendo a *Las aventurillas menudillas de un hijillo de Puta* y, sobre todo, a *La señorita Frankenstein*, estrenadas en el teatro de títeres del Retiro. Como es característico de este dramaturgo, la escena neobarroca sirve de espacio a unos textos de una calidad literaria extraordinaria en los que el sexo, la perversión, las críticas a la religión y a las convenciones sociales, la escatología y el irracionalismo son signos inconfundibles. Oigamos lo que *Frankenstein* dice de sí mismo:

Yo soy superior porque estoy medio muerto y, además, estoy hecho de retazos humanos. ¿No tenéis miedo? Ya veo que esta mujer asquerosa, con una escoba en la mano, y un hijillo de puta de mierda no se espantan de nada. Miradme, miradme cómo estoy zurcido de mis carnes y la baba que me sale por las juntas. Y mi sangre es mierda. Estoy en plena transformación personal y, en lugar de pito tengo una vela. Miradla.

En *La señorita Frankenstein*, un científico loco, manipulador genético, ha fabricado una «gachí de miniatura» que se vende por diez mil pesetas y que Rufián y Leopoldis compran para satisfacer sus deseos sexuales y la describen

así: «una bacante, una ménade, una histeriquilla que podemos convertir en una viciosa, que podemos masturbar con una cerilla».

Por último, Ignacio García May en su obra *Los años eternos* ha hecho una de las obras dramáticas más claramente vinculadas al género de la ciencia ficción, obra, además, de una gran belleza poética. Dado que él está aquí y que esta intervención se alarga en exceso, me limitaré a señalar cómo, a partir de los viajes a través del tiempo, Ignacio nos propone una mirada en la que reconocemos su maestría técnica en la construcción dramática y un sólido conocimiento de las claves del género, literario y cinematográfico para abordar de manera lúcida una reflexión acerca de las relaciones humanas, la historia y la importancia de la memoria. El espacio en que transcurre la acción, una distopía futurista nuevamente, nos presenta un mundo deshumanizado en el que la única posibilidad de supervivencia será la relación amorosa entre dos temponautas, El Ojo y Ocean Ahumada, capaces de viajar al futuro del futuro, es decir, a la utopía. La obra se cierra con estas palabras del personaje Traven:

Desde esta orilla puedo ver el tiempo, como una red infinita compuesta por hilos de oro que se cruzan y se hermanan, y se enfrentan y se olvidan y dividen el universo en mínimas cajitas huecas. A veces percibo las sombras de mis antiguos colegas, los temponautas, saltando de un extremo de la red a otro, cruzando distancias abisales en apenas un suspiro. Hubo una época en que confundía sus siluetas con las de los muertos, nómadas, también del tiempo, pero ya he aprendido a distinguir a unos y otros por el rastro de luz que van dejando detrás. Los muertos somos como antorchas blancas, los viajeros del tiempo fantasmas nimbados de azul. Y ahora veo a dos de estos aventureros astrales, un hombre y una mujer, partiendo a la vez de puntos distantes en la eternidad, dirigidos uno contra el otro como proyectiles de fuego; les veo encontrarse y explotar, y allí donde antes había un tramo de red se revela un vacío [...] dos espectros azules se incorporan, acaso felices para siempre, al ejército inextinguible de las antorchas blancas.